



# Entre la imagen real y la alusión simbólica: iconografía nobiliaria y caballeresca en los monasterios románicos hispanos

*Monasterios y nobles en la España del románico: entre la devoción y la estrategia,*  
Aguilar de Campoo, 2014



Marta Poza Yagüe  
*Universidad Complutense de Madrid*



...por los sos fechos granados et buenos que fizieren  
seran ementados et contados fasta la fin del mundo...

(ALFONSO X, *Primera Crónica General*)

**E**ntre los fondos de la Hispanic Society de Nueva York se conserva un documento de mediados del siglo XII (ca. 1150), conocido como *Privilegium Imperatoris*, en el que se detalla la donación de tierras que hace el rey Alfonso VII al monasterio benedictino de Santa María de Valdeiglesias. Al pie del texto, confirmando la dote, el pergamino incluye la representación de los protagonistas principales del acontecimiento. En el centro, bajo arcada, con báculo y realizando con la mano un gesto ostensible de aceptación, el abad Guillermo como beneficiario inmediato de la munificencia regia. Frente a él, el *Emperador* Alfonso VII, coronado y con cetro, atributos que repiten sus hijos Sancho (futuro III de Castilla) y Fernando (futuro II de León), dispuestos a espaldas del eclesiástico. Y cerrando el grupo por la derecha, tras el soberano, su mayordomo real, Ponce de Cabrera, identificado de forma inequívoca tanto por el rótulo sobre su cabeza (*Poncius comes*), como por la cabra rampante, emblema del solar familiar de los Cabrera, que campea en el escudo que sostiene<sup>1</sup>. Aunque en esta ocasión no es él el responsable último, la ceremonia no podía resultarle ajena dado que, apenas unos años antes, en 1143, había procedido a fundar el Monasterio de Santa María de Morerueta, entregándoselo a la Orden del Císter. El ejemplo del conde catalán, aunque singular en lo que a la inclusión de la imagen se refiere, no es, ni

<sup>1</sup> Sobre el manuscrito (*The Hispanic Society of America*, B16), con referencia bibliográfica a estudios previos, remitimos a la ficha catalográfica de HOLCOMB, M., “*Privilegium Imperatoris*. Charter Issued by Alfonso VII, King of Castile and León”, en *Pen and Parchment. Drawing in the Middle Ages*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2009, pp. 86-89. Una buena ilustración del mismo en la web de dicho museo: [http://blog.metmuseum.org/penandparchment/wp-content/uploads/2009/05/cat210r7\\_49c.jpg](http://blog.metmuseum.org/penandparchment/wp-content/uploads/2009/05/cat210r7_49c.jpg).

mucho menos, excepción en el panorama nobiliario de los momentos centrales de la Edad Media peninsular.

Y es que en los siglos XI y XII, los monasterios necesitaron de los nobles tanto como los nobles de los monasterios, estableciéndose entre ellos una relación simbiótica en la que los poderosos fundaban, dotaban y protegían los institutos religiosos, esperando a cambio conseguir de los monjes que los habitaron la oración perpetua que garantizase la salvación futura de sus almas. Con esta iniciativa los grandes linajes hispanos, siguiendo la estela de sus reyes, o adelantándose a ellos en muchos casos, fueron los principales responsables de un cambio en el paisaje monumental de los territorios reconquistados, caracterizado en pocos años por la presencia de imponentes complejos arquitectónicos en muchos de los cuales vieron por primera vez la luz, se ensayaron y perfeccionaron las novedades técnicas y decorativas que imponía el nuevo estilo imperante allende los Pirineos: el Románico.

De todo ello hoy aún son testimonio sus fábricas. Semiderruidas unas, conservadas con mayor o menor fortuna otras, secularizadas muchas o acogiendo todavía a comunidades religiosas que recuerdan el fin con el que fueron levantadas el resto, penetrar entre sus muros trae de inmediato a la mente el recuerdo de los monjes que las poblaron a través de los siglos. Pero, ¿dónde y cómo recuperar la memoria de quienes lo hicieron posible? Sabemos de ellos por la documentación, podemos conocer algunos de sus nombres gracias a las inscripciones que aún restan bien en sillares, bien en antiguos lucillos que algún día acogieron sus restos o sobre las laudas que han llegado de viejos panteones dinásticos. Sin embargo, estamos prácticamente huérfanos de su registro icónico. El dominio casi exclusivo de la iconografía sagrada en lo tocante a los temas historiados, la imposibilidad de acudir con garantías de éxito al análisis de la heráldica hasta las postrimerías de la duodécima centuria, o la circunstancia de que un número considerable de las construcciones analizadas pertenecieron a la orden cisterciense –con las limitaciones que ello supone en cuanto a la presencia de la imagen–, son las razones fundamentales que sustentan el referido argumento de la orfandad.

A pesar de todo, la ausencia no es absoluta. Ya sea en una placa de marfil, pintado sobre el muro o esculpido en las cestas de los capiteles, en ocasiones podremos advertir la identidad del noble a partir del análisis de la indumentaria de un determinado personaje, de la actividad que realiza, propia del estamento caballeresco, o enmascarada tras algún símbolo que apele en última instancia al solar familiar. Muchos de estos esquemas remiten a la iconografía del *miles Dei*, mientras otros recuerdan la necesidad de la eterna plegaria salvífica; pero tanto en unos, como en otros, lo simbólico, lo conceptual, se imponen sobre lo narrativo-real. Habrá que traspasar los umbrales del siglo XIII para encontrar, ahora sí de forma inequívoca, iconografías nobiliarias formando parte de los conjuntos artísticos monásticos.

#### EL NOBLE EN EL MONASTERIO ROMÁNICO:

SU IDENTIFICACIÓN A PARTIR DEL RETRATO, LA EPIGRAFÍA O LA HERÁLDICA

Precediendo en algo menos de un siglo al citado diploma alfonsino, de nuevo es el pergamino el soporte que nos proporciona una de las imágenes más tempranas, atendiendo siempre al marco crono-estilístico que nos ocupa, de un notable actuando en beneficio de un monasterio. Hacia 1042, el matrimonio formado por Oveco Munioz, antiguo caballero del rey Bermudo III de León, y su mujer, Marina Vimaraz, entregan todas sus posesiones a San Salvador de Villacete (Belver de los Montes, Zamora), con la intención de ingresar en el cenobio benedictino y llevar allí una vida de oración hasta el final de sus días. Décadas más tarde (*ca.* 1060-1082), seguramente como consecuencia de las reclamaciones patrimoniales presentadas por la menor de las hijas del matrimonio, el abad Pelayo ordenó realizar una copia de la antigua carta fundacional, documento en el que, al pie, se incorporaron las efigies de los benefactores, caracterizados como donantes.

Arrodillados y alzando los brazos hacia la imagen mayestática de Cristo benediciente que surge de las nubes que flotan sobre sus cabezas, ambos visten de forma similar, manteniendo incluso la identidad cromática de sus prendas: rojo para las sayas de mangas amplias que los cubren, y verde para los cobertores, manto abrochado por fíbula sobre el hombro derecho en el caso del varón y capa encordada al cuello para ella. Despejando cualquier duda sobre su identidad, un rótulo inscrito en la orla que enmarca la escena reza OVEKUS MONNIVZ / MARINA SUNT<sup>2</sup>. No podemos pensar en una intencionalidad retratística por parte del autor de las figuras, pero sí en una voluntad de individualización a través de la consigna de sus nombres, para que de este modo su piadosa memoria se perpetuase en el futuro.

De forma aún más acusada que en este último caso –dado que las imágenes de las que hablaremos se han perdido–, la epigrafía<sup>3</sup> se convierte en la herramienta fundamental que nos ayuda a rastrear hasta cuatro retratos nobiliarios más en una obra con referente monástico, el *Arca de San Millán de la Cogolla*, custodiada por la comunidad emilianense. El rico relicario destinado a acoger los restos del patrón riojano era promoción regia de Sancho IV de Pamplona († 1076) y su esposa Placencia, aunque fueron algunos más los miembros de la corte y la nobleza que contribuyeron con sus dádivas a financiar los trabajos. Como reconocimiento a su generosidad, recibieron el privilegio de ser representados, *ad æternum*, portando sus ofrendas en el arca misma, junto a las escenas que relataban la vida del santo.

<sup>2</sup> Archivo Histórico Nacional (Clero, carp. 879, n° 20). Analizado recientemente por CASTIÑEIRAS, M., “Donación al monasterio de San Salvador de Villacete”, en *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos* (I. G. BANGO dir.), Madrid 2006, vol. I, pp. 142-145.

<sup>3</sup> O, para ser más precisos, las transcripciones que de las etiquetas originales recogieron los eruditos que se ocuparon de la pieza antes de su destrucción en época napoleónica.

Así, en el frontispicio presidido por el episodio de la *Muerte de san Millán*, una plaquita de marfil, hoy desaparecida, reproducía a los condes castellanos de Lara, Gonzalo Salvadórez y su esposa Sancha (*Gundisaluus comes et Sancía comitissa*, según informa Prudencio de Sandoval), circunstancia que se repetía con otra pareja, ahora en lámina de oro repujada, en la que los protagonistas eran una “dama noble”, de nombre Aralla, casada con un caballero ya fallecido por aquellas fechas, Gonzalo, a tenor de lo que indicaban en esta ocasión sus cartelas (*Auria nobilis femina iuuamen afferens / Gundesaluus eques illustri memoria*). A diferencia de lo que sucede con otros grupos, en los que el cronista benedictino sí aporta algún detalle más sobre la actitud de los personajes, nada dice sobre la postura o complementos que pudieran caracterizar a ninguno de los cuatro que nos ocupan. Sin embargo, intuimos que no deberían ser muy diferentes de las que manifiestan los que presiden el tercer fragmento de marfil que nos interesa, el dedicado a “Ramiro rey y Aparicio escolástico”. Marcando una escena de presentación protocolaria, encabeza un personaje de porte digno, con saya corta dejando ver calzas tejidas sobre las piernas y capa abotonada en un extremo del cuello, que sostiene entre sus manos un cofre de ofrendas de perfil similar al de no pocos botes de marfil islámicos. Tras él, de tamaño más reducido en atención a su menor rango, le sigue otro varón de indumentaria pareja e idéntica actitud, solo diferente del anterior por la forma del receptáculo que sujeta, éste de caras aristadas (Fig. 1). Las inscripciones junto a ellos nos desvelan que son RANIMIRVS REX y APPARITIO SCOLASTICO, correspondiendo el primero con el infante don Ramiro, hermano del rey Sancho IV y Señor de Calahorra, mientras que el segundo debe tratarse de un miembro de su séquito, de su propia *scola regia*, tal vez un antiguo tutor de la infancia y después asesor del infante, en atención al título de “escolástico” que le acompaña, según ha advertido Isidro Bango<sup>4</sup>. Una cronología dentro de la década de los 70 del siglo XI como propuesta más ajustada para la realización del arca y sus marfiles, aproximan en el

<sup>4</sup> Imposible de reproducir aquí la ingente bibliografía dedicada al *Arca*, seleccionamos la tesis doctoral de la profesora norteamericana HARRIS, J. A., *The Arca de San Millán de la Cogolla and its ivories*, U.M.I., Pittsburgh, 1989; nuestro estado de la cuestión recogiendo títulos e interpretaciones previas, así como las fichas catalográficas de algunas de las placas en POZA YAGÜE, M., “El arca-relicario de San Millán de la Cogolla”, en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (I. G. BANGO dir.), Madrid 2001, vol. I, pp. 393-398; siendo el Prof. Bango quien mejor ha analizado no solo la pieza, sino su proceso de fabricación y los distintos personajes que intervinieron de forma activa en ella, desde los promotores, a los donantes, el iconógrafo o los artistas: BANGO TORVISO, I. G., “San Millán. ¡Quién narrara su vida! ¡Quién abrazara su cuerpo!”, en *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos* (I. G. BANGO dir.), Madrid 2006, vol. I, pp. 297-351 (esp. pág. 347 para identificación de Aparicio escolástico como antiguo tutor) e ID., *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*, Salamanca 2007 (esp. pp. 56-58 para el estudio de los patrocinadores y 146-147 para su disposición en el frontispicio correspondiente, seguido del análisis de la placa de Ramiro y Aparicio en pág. 148). Dos descripciones antiguas, de gran valor por cuanto la refieren antes de su destrucción, transcribiendo las inscripciones mencionadas en el texto, a cargo de SANDOVAL, P. de, *Primera Parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito*, Madrid 1601, ff. 23v-27v y MECOLAETA, D., *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán*, Madrid 1724, pp. 302-318.

tiempo estos retratos nobiliarios a los conservados en el pergamino leonés referido con anterioridad.

Tanto los donantes leoneses, como los emilianenses, comparten la circunstancia de una actitud dinámica en su modo de figuración. Dinamismo entendido como representación elocuente de la acción que muestran (plegaria los primeros, entrega del óbolo los segundos), con independencia de la capacidad de transmisión del movimiento que tuviese el artista encargado de la obra. Todo lo contrario de lo ofrecido por el siguiente modelo, hierático, frontal, en una presentación que casi podría calificarse como heráldica en sí misma, como exaltación genérica de pertenencia social sin necesidad de realizar gesto alguno que lo haga patente. Nos referimos al capitel ubicado en el ángulo que forman las pandas meridional y occidental del claustro de Sant Benet de Bages, considerado durante muchos años como una *Huida a Egipto* (Fig. 2). Una palmera sirve de separación entre la imagen de la *Maiestas Mariae*, mostrando al Niño bendiciendo entre los pliegues de su manto (a la izquierda), y la figura de un varón sosteniendo un objeto tenido por bastón, identificado habitualmente con San José (a la derecha). A pesar de la coincidencia con el episodio propuesto tanto en el número de personajes, como en la inclusión del elemento vegetal concreto, hay otros aspectos que nos llevan a cuestionar la interpretación clásica; y la ausencia de la montura que tradicionalmente traslada sobre su lomo a la Virgen con el Niño solo es uno de ellos<sup>5</sup>.



Fig. 1. Ramiro rey y Aparicio escolástico. Arca de San Millán de la Cogolla. Foto tomada de I. G. Bango

<sup>5</sup> Aunque ya cuenta con algunos años, seguimos proponiendo como referencia válida para este conjunto la monografía de ESPAÑOL, F., *Sant Benet de Bages*, Manresa 1995, con recopilación de toda la bibliografía previa y análisis de las interpretaciones tradicionales.





Fig. 2. Sant Benet de Bages. Capitel del claustro. ¿Huida a Egipto? Foto: J. A. Olañeta

A mediados del siglo XIII, momento en el que se fecha de forma aproximada el conjunto de Sant Benet, la iconografía de San José en la escena de la *Huida* estaba de sobra codificada y asumida como para no ser capaz de reproducirla de manera más o menos precisa. Según costumbre, el esposo de la Virgen es efigiado como un hombre mayor, lo que le lleva a ostentar una poblada y larga barba; la familia está de viaje, por lo que sus ropas tienen que ser acordes con la situación y así San José suele figurar, bien con saya corta y capa con capucha (ya la lleve calada, ya suelta sobre la espalda), o cubriendo la cabeza con un gorro, en no pocas ocasiones gallonado o con ala de amplio vuelo otras; y, además, la condición de transeúnte se apunta con la posición de marcha que suele reproducir el protagonista, de perfil, con una pierna adelantada respecto a la otra, y tirando de las bridas del animal que transporta a María y al Niño. Por el contrario, el personaje del claustro catalán aparece en pie, estático, sin intención alguna de movimiento ni de comunicación con el grupo contiguo; viste brial largo con hendidura al cuello, de factura cuidada si se atiende a la franja decorativa que muestra el tejido en la parte inferior; peina

melena que alcanza los hombros, de mechones lisos al igual que la barba, corta, cubriendo sólo barbilla y parte del mentón; y, por lo que al objeto que sostiene respecta, lejos de ser bastón de viaje, se nos antoja una espada, sostenida con dignidad al frente de su cuerpo, enfundada en una vaina de tiras de cuero trenzadas con precisión. Definitivamente su visión no nos evoca la iconografía de San José, sino que, salvando toda distancia propia del diferente estilo, cronología, geografía y técnica, si a alguien nos recuerda es al caballero que figura como donante, haciendo pareja con el eclesiástico que alza la maqueta del templo, en el oratorio carolingio de San Benedetto de Malles (Malles Venosta, Bolzano, Italia, antes de 881). Misma actitud frontal, igual cuidado en la recreación de una indumentaria acorde con el rango y, sobre todo, idéntica ostentación de la espada (también en este caso protegida por vaina de cuero trenzada) como símbolo parlante de condición y estatus<sup>6</sup> (Fig. 3).

Y llegados a este punto es necesario retomar los estudios de Francesca Español. Sobre las imágenes del capitel se incorpora una inscripción que reza: CONDITOR

<sup>6</sup> Varias décadas antes, Cataluña ya había registrado su mejor manifestación de representación nobiliaria en un monasterio, en el grupo relivario de cinco personajes del costado derecho de la portada de Ripoll, cuyas actitudes no eran mucho más movidas que la del que nos ocupa. Hasta no hace tantos años, y aunque con matices en las diferentes lecturas propuestas, muchos eran los que creían reconocer tras la efigie pétreca del primer personaje la figura de Ramón Berenguer IV quien, en relación con el ciclo del Éxodo y Libro de los Reyes desplegado en los relieves de los registros superiores, podría apelar al significado histórico de Ripoll como casa condal por excelencia, avalado por el creciente dominio de los príncipes catalanes en los avances en la lucha contra el Islam (RICO, F., *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona 1976, esp. pp. 39 y ss. sobre este asunto). Algo más cauto, J. Yarza quien, sin renunciar a la alusión a la Reconquista como referente laudatorio de la casa condal, prefiere hablar de una representación no tanto particular, sino genérica de los dos poderes que deben gobernar conjuntamente la tierra, el civil y el religioso (YARZA, J., “Notes introductòries i aspectes generals sobre la portalada de Santa Maria de Ripoll. La portalada de Ripoll, confluència de corrents internacionals. Lectura iconogràfica; programa religiós amb component polític”, en *Catalunya Romànica. X. El Ripollès*. Barcelona 1987, pp. 241-252, esp. 246-248). Incidiendo en los conceptos apuntados por los autores anteriores, la supeditación del poder temporal (dinastía condal) al poder eterno de la Iglesia, junto a una reivindicación de la independencia de la abadía ripullense respecto de San Víctor de Marsella, Ramón Berenguer III es la opción barajada por Marisa Melero, asignando la identidad de Ramón Berenguer IV, en su caso, al que centra el grupo (MELERO MONEO, M. L., “La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 182 (2003), pp. 135-157). De otro signo es la propuesta de Manuel Castiñeiras para quien, retomando antiguos planteamientos de Gudiol, los representados en estos paneles formarían parte de una misma familia, no la barcelonesa, sino la condal de Besalú (figurándose entonces al conde Bernat Tallaferro con cirio encendido, su hermano el abad Oliba con indumentaria episcopal, y su hijo el conde Guillem), conmemorando su participación en la ceremonia de consagración del templo abacial en 1032 (rito al que únicamente no habría asistido el primero de los mencionados, ya fallecido, por lo que es efigiado con la vela prendida, según era frecuente para las imágenes de donantes difuntos). Así en CASTIÑEIRAS, M., “Un passaggio al passato: il portale de Ripoll”, en *Medioevo: il tempo degli antichi. VI Convegno internazionale di Studi di Parma (24-28 settembre 2003)*, Milán 2006, pp. 365-381. Esta lectura, que entre otros aspectos permitiría adelantar la fecha de construcción de la portada (ca. 1140), ha sido recogida con posterioridad tanto por LORÉS OTZET, I., “La decoración escultórica en el monasterio de Santa María de Ripoll”, en *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica (1050-1200)* (J. A. GARCÍA DE CORTÁZAR y R. TEJA coords.), Aguilar de Campo 2007, pp. 167-189, CASTIÑEIRAS, M. y CAMPS, J., “Figura pintada, imagen esculpida. Eclosión de la monumentalidad y diálogo entre las artes en Cataluña, 1120-1180”, en *El Románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*. Barcelona 2008, pp. 133-147 y por CASTIÑEIRAS, M., “The Portal at Ripoll revisited: an honorary arch for the ancestors”, en *Romanesque and the Past* (J. McNEILL and R. PLANT eds.), Leeds 2013, pp. 121-141.



Fig. 3. Sant Benet de Bages. Capitel del claustro. Caballero. Foto: J. A. Olañeta

OPERIS VOCABAT(UR) B(ER)NAD, lo que llevó a autores como Puig a suponer que la cita hacía referencia a uno de los responsables del proyecto, en concreto el abad Bernardo de Sanespleda, documentado allí en 1225<sup>7</sup>. Ya en 1995, la Prof. Español apuntaba la posibilidad de que este *Bernardus* no fuese un eclesiástico, sino un laico, propuesta en la que se ha reafirmado con posterioridad. Basa su argumento en la relación que establece entre esta inscripción y un capitel situado a no demasiada distancia, entre los que soportan los arcos de la galería meridional, cuya cesta está decorada con dos registros superpuestos de “rocas heráldicas”, motivo que también se hace evidente en el frente de un sepulcro vecino perteneciente a la familia de los Rocafort, uno de los linajes vinculados de forma más estrecha al cenobio durante los siglos medievales. Dado que varios de sus miembros llevaron el nombre de Bernard, cree factible que el rótulo haga referencia a algún Bernat de Rocafort y no al

<sup>7</sup> Referencia a la identificación de Puig en ESPAÑOL, F., “Sant Benet...”, op. cit., pp. 48 y 64.

abad señalado con anterioridad<sup>8</sup>. No solo coincidimos plenamente con su lectura, sino que nos atrevemos a llevarla un poco más lejos, estableciendo una estrecha relación entre texto e imagen. Un Bernat de Rocafort que no solo es recordado en su papel de promotor de la obra (*conditor operis*) a partir de la epigrafía, sino también de su imagen, identidad que creemos que se esconde detrás del caballero de la cesta. De San José, nuestro personaje se transforma en patrocinador de un espacio que seguramente habría elegido como lugar de enterramiento, buscando asegurar la salvación futura de su alma retratándose al amparo de la *Maiestas Mariae*, cuya intercesión solicitaba. No en vano, a él dirige, directamente, el signo de bendición que realiza el Niño. El esquema no es, ni mucho menos, extraño a la tradición iconográfica del entorno próximo. En la propia comarca de El Bages, el tímpano del ingreso de Sant Martí de Mura (fines siglo XII-comienzos del XIII), muestra la misma combinación de *Sedes Sapientiae* y donante, en un contexto escatológico-doctrinal más amplio, tampoco ajeno de deseo de reconocimiento social, según la acertada lectura realizada recientemente para esta portada por Juan Antonio Olañeta<sup>9</sup>.

Heráldica de algún modo sugerida en el claustro benedictino de Bages, que cobra carta de auténtica naturaleza en la canónica de Santa María de l'Estany. En la panda meridional del claustro, un capitel reproduce en una de las caras la imagen de un caballero sobre su montura, perfectamente pertrechados ambos para la defensa. Destaca en el relieve la repetición del motivo heráldico que campea tanto sobre el escudo, como sobre la gualdrapa que cubre los cuartos traseros del animal: una rama de la que parten tres tallos rematados en cogollos de cardo. Son las armas de los señores de Cardona, linaje defensor de los obispos de Vich (titulares del monasterio), frente a las aspiraciones de la familia Montcada. Una exposición tan inequívoca del blasón en el centro del escudo, viene a reforzar lo que los análisis estilísticos ya apuntaban: una datación de este sector del claustro dentro del segundo tercio del siglo XIII<sup>10</sup>.

Lástima que no podamos asegurar, con la misma contundencia, un uso intencionado de la heráldica con carácter individualizador de un benefactor o su linaje en otros casos en los que se han localizado blasones en entornos monásticos, como

<sup>8</sup> Ibídem y ESPAÑOL, F., "Sant Benet de Bages", en *Claustros románicos hispanos* (J. YARZA y G. BOTO coords.), León 2003, pp. 298-299.

<sup>9</sup> Autor al que agradezco que me pusiera sobre la pista de su estudio, así como su generosa aportación de las imágenes del claustro de Bages que figuran en este trabajo: OLAÑETA MOLINA, J. A., "Puertas y donantes. El anhelo de salvación manifestado con imágenes en las postrimerías del siglo XII", *Codex Aquilarensis*, 28 (2012), pp. 95-114 (esp. 110-113 para la portada de Mura).

<sup>10</sup> Jordi Vigué, incluso, llega a sugerir a la identidad de Carles de Cardona, quien fue abad del monasterio en 1372 (PLADEVALL, A. y VIGUÉ, J., *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona 1978, pp. 543-547 para este capitel, el 51 en su numeración de las cestas del claustro). Aunque no debería extrañar la representación medieval de un abad-soldado, tal vez sí es algo ajena ya a la plástica de fines del siglo XIV, como la que correspondería a esta imagen si realmente efigiase al eclesiástico documentado a comienzos del último tercio del siglo. En cualquier caso, aunque la cesta con las armas de los Cardona sea de mediados del XIII, otros testimo-



Fig. 4. Santo Domingo de Silos. Restos de dovela. Caballero. Foto: Fundación Santa María la Real

sucede con el escudo que sostiene un soldado en los restos de una dovela procedente de la desaparecida portada septentrional de Santo Domingo de Silos<sup>11</sup> (Fig. 4), o la silueta de una cabra rudamente grabada sobre un sillar en el claustro de Moreruela, en ocasiones considerada como referente del emblema familiar de los Cabrera, fundadores del monasterio<sup>12</sup>. Si así fuese, poco se esforzó el tallista en recordar de manera más plástica la memoria del protector; no ejecutó más que un sencillo grabado, como tantos otros que aún hoy se pueden localizar dispersos por los paramentos del recinto claustral.

#### LA MEMORIA DEL DIFUNTO Y LA ETERNA PLEGARIA POR EL ALMA DEL PROTECTOR

Un segundo nivel de aproximación a la representación nobiliaria en ámbitos monásticos nos mete de lleno en el mundo de lo fune-

nios heráldicos (peras en una cesta, emblema de los Riudeperes familia a la que perteneció el abad Berenguer, † 1326; leones rampantes coronados en el capitel nº 71, en el extremo norte de la galería oriental, alusivo a los Queralt, así como las armas dispuestas en los sepulcros de otros tres nobles, todos fallecidos a lo largo del siglo XIV), sostienen intervenciones tardías en el recinto: BOTO VARELA, G., “Santa María de l’Estany”, en *Claustros románicos...*, *op. cit.*, pp. 326-327. Por otra parte, la presencia del caballero no es en modo alguno extraña en un patio como el de l’Estany, en el que las escenas profanas son casi tan numerosas como las sagradas, repertorio cortesano analizado recientemente como *speculum morale* por SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C., “*Docere necessatis est, delectare suavitate, flectere victoriae*”. El claustro de Santa María de l’Estany y la cultura visual profana del siglo XIII”, *Codex Aquilarensis*, 28 (2012), pp. 139-154.

<sup>11</sup> Rodela que aún conserva la policromía roja y sobre la que campea lo que parece una cruz de Calatrava. En un estudio previo establecíamos una correspondencia entre la aparición de un personaje similar con escudo parejo en Santo Domingo de Soria y la personalidad de Pero Núñez de Fuentearmegil, caballero castellano que propició la huida de un Alfonso VIII, aún niño, para protegerlo de las pretensiones soberanistas de su tío el rey Fernando II de León. Puesto que la lectura partía de la representación del episodio de la Matanza de los Inocentes en Soria, tema que sabemos que existió en el ingreso norte silense del que procede la dovela mencionada y referente estilístico para la escultura soriana, tal vez las armas del escudo pudieran apuntar en una dirección similar. Pero, dado el desconocimiento que tenemos del desarrollo completo del tema de la Masacre en Silos, así como del conjunto de personajes que la integraban y de la importancia dada a cada uno de ellos en la secuencia, renunciamos a realizar lecturas de este tipo y remitimos a lo expuesto en POZA YAGÜE, M., “*Liberum vobis damus et liberum custodite*. El episodio de la *Matanza de los Inocentes* en Santo Tomás de Soria, ¿una instantánea de la historia?”, *Codex Aquilarensis*, 27 (2011), pp. 125-138.

<sup>12</sup> Entre otros lugares, así es tomada en la imagen del diseño incluida en el estudio de TORRES SEVILLA, M., “El Cister en sociedad: reyes, nobles y el nuevo espíritu monástico”, en *Monasterios cistercienses en la España medieval* (J. A. GARCÍA DE CORTÁZAR y R. TEJA, coords.), Aguilar de Campoo 2008, pp. 93-113 (fotografía rotulada en pág. 97).

rario, campo en el que la efigie real del difunto compartirá protagonismo con su evocación simbólica<sup>13</sup>.

Si uno de los motivos principales por el que los nobles fundaban y protegían monasterios en vida era para asegurarse la eterna plegaria por la salvación de su alma una vez muertos, pocos testimonios son tan elocuentes de esta relación como la “estela funeraria-*horologium* canónico” que, procedente de la abadía de Benevívere, se conserva en el Museo Diocesano de Palencia. Consta de dos círculos, de mayor diámetro el superior, más reducido el inferior concebido a modo de reloj solar, rematado en un vástago para su anclaje. En el anverso, toda la orla queda recorrida por una inscripción en la que se recuerda el óbito de Diego Martínez de Villamayor, de la familia de los Condes de Bureba quien, en 1169, había fundado esta canónica en las proximidades de Carrión en la que se recluyó viviendo como un monje más hasta su fallecimiento en 1176, siendo enterrado en el lugar. Dice: ERA MCCXIII, NONA NOVEMBRIS, OBIIT VENERABILIS MEMORIE DOMINVS DIDACVS, ORDINIS ET DOMVS BENEVIVERENSIS EDIFICATOR, EXISTENTE DON PASCASIO, EIVSEM DOMVS PRIMO ABATE. Una cuidada necrológica que ensalza la *memoria venerable* de aquel que había hecho posible la vida religiosa en la casa palentina que él mismo había levantado (*Beneviverensis edificator*). Para que los agustinos no olvidasen “su parte del trato”, en la esfera superior siete cartelas más designan el número de horas de luz en función de los meses del año, aspecto que en el reverso podría completarse con un calendario litúrgico: una clara referencia a la distribución de las horas canónicas, al reparto correcto de la liturgia del *ora et labora*, al tiempo, en fin, que deberían dedicar a la plegaria *pro anima*<sup>14</sup> (Fig. 5).

Es la misma oración necesaria a la que apelan los capiteles de la jamba izquierda de la cercana portada de San Zoilo de Carrión de los Condes. Frente al episodio de la *Burra de Balaam* reproducido en el costado derecho del ingreso, la cesta más externa del lateral opuesto presenta la misma imagen duplicada en sus dos caras. Bajo la atenta mirada del rostro de un felino tallado en la parte superior, cuatro personajes masculinos ricamente ataviados con túnicas de bordes orlados con detalles de pedrería y perlas, forman dos parejas, una por cara. Estos señalan

<sup>13</sup> Dado que el tema es coincidente, al menos en parte, con el asunto desarrollado por Marta Serrano en este mismo volumen, limitaremos aquí nuestro discurso evitando reiteraciones innecesarias que resten unidad a una obra de conjunto.

<sup>14</sup> Pieza dada a conocer por SANCHEZ CAMPO, Á., *Guía del Museo Diocesano de Palencia. Origen, formación y estado actual*, Palencia 1999, pp. 367-368, e Id., “Palencia. Museo Diocesano. Estela funeraria”, en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia II*, Aguilar de Campoo 2002, pp. 1263-1264, de donde hemos tomado el contenido de la inscripción reproducida. Sobre su finalidad, opina que podría ser colgada y así ser ofrecida a la veneración de los fieles en relación con el anuncio de la Buena Nueva, aunque opta por considerarla “ara o piedra” para ser colocada sobre el altar para la celebración de la Eucaristía (pág. 1264). Por su parte, Gerardo Boto y José Luis Hernando, creen más factible que pudiera haber sido instalada sobre el terreno, tal vez en la panda del *mandatum*: BOTO VARELA, G. y HERNANDO GARRIDO, J. L., “Canónigos regulares, hospitalarios y santiaquistas. Claustros para la fraternidad y la pobreza”, en *Claustros románicos...*, op. cit., pp. 153- 167 (162-163).



Fig. 5. Horologium canónico de Benevívere (Palencia, Museo Diocesano). Foto: Museo Diocesano de Palencia

hacia lo alto con una de sus manos mientras que, con la otra, sostienen un paño del que emerge el busto de una pequeña figurilla portando un libro, según esquema compositivo no infrecuente en las representaciones del traslado al Paraíso del alma de un justo por dos ángeles<sup>15</sup> (Fig. 6). La circunstancia de que el bienaventurado haya sido efigiado únicamente de torso hacia arriba ha llevado a algunos autores a identificarlo con San Juan Bautista, primer titular del monasterio que murió decapitado por orden de Herodes<sup>16</sup>. Otros, sin embargo, son más próximos a creer en una recreación genérica de la *conducción del alma al cielo*<sup>17</sup>. Genérica, o no tanto, porque no está de más recordar que, ante esta puerta, las fuentes hablan de la existencia de una galilea, en cuyo ámbito inferior –el dispuesto al mismo nivel que el ingreso–, se encontrarían sepultados los Condes de Carrión, benefactores

del monasterio. Por ello, nada mejor que un tema de significación funeraria, que evoca la esperanza en la salvación del alma y su ingreso en el Reino de los Cielos, para decorar un capitel abocado a un espacio de funcionalidad igualmente sepulcral: el panteón de los señores de la villa. Aquellos que los habían protegido no esperarían de los cluniacenses sino que entonasen en su favor el cántico liberador de las fauces leoninas (*de ore leonis libera me, Domine*), felinos que aguardaban en

<sup>15</sup> Sobre las variantes figurativas del tema adoptadas en el románico HERRERO ROMERO, L., “Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español”, *Estudios de Iconografía Medieval Española* (J. YARZA ed.), Bellaterra 1984, pp. 13-51.

<sup>16</sup> Así por SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., “La portada occidental recientemente descubierta en el Monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes”, *Archivo Español de Arte*, 265 (1994), pp. 57-72 (pp. 61-62) y por HERRERO MARCOS, J., *Arquitectura y simbolismo del románico palentino*, Madrid 1994, pp. 100-101.

<sup>17</sup> Para CASTÁN LANASPA, J., “Una portada románica con capiteles historiados en Carrión de los Condes (Palencia)”, *Estudios de Arte. Homenaje al Profesor Martín González*, Valladolid 1995, pp. 305-310, la cabeza del león en la parte alta es símbolo de Dios mismo efigiado como el León de Judá al que se refiere el Apocalipsis. En este contexto, los personajes de mayor tamaño, pese a carecer de alas, son ángeles que indican su cercanía a la Divinidad a través de la riqueza de sus vestiduras (pág. 310). También para GARCÍA GUINEA, M. A., *Románico en Palencia: guía*, Palencia 1998, el tema “pudiera representar la salvación de un alma” (pág. 288).



Fig. 6. San Zoilo de Carrión de los Condes. Portada occidental. Capitel externo de la jamba izquierda

lo alto de la cesta escoltados por los reptiles alados de cola rizada y significado inquietante dispuestos en el capitel contiguo<sup>18</sup>.

Pero el noble no es solo aludido en su tránsito; también será efigiado en su tumba. Vestido, con los ojos abiertos, rodeado de los evangelistas así como de los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael, y ofreciendo de forma ostensible las manos hacia la *Dextera Christi* emergente frente a su cabeza, es como aparece Alfonso Pérez († 1093), hijo del Conde Ansúrez, en su lauda sepulcral procedente del monasterio de Sahagún y hoy formando parte de las colecciones del Museo Arqueológico Nacional. Aunque difunto, en actitud dinámica como si aún estuviese vivo, acompañado del águila de san Juan en cuanto símbolo de la Ascensión de Cristo y de la salvación del cristiano (Moralejo)<sup>19</sup>, aguardando su segura resurrección al final de los tiempos (Miguélez)<sup>20</sup>, en un marco influenciado por las prácticas litúrgicas cluniacenses y la importancia que cobran en ella los arcángeles como protectores de las almas frente a las asechanzas del maligno (Hassig)<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Para esta lectura proponemos POZA YAGÜE, M., “Las portadas de los prioratos cluniacenses de Tierra de Campos en tiempos de Alfonso VI: una iconografía de corte monástico para una manifestación pública”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario 2 (2011), pp. 251-279 (esp. pp. 258-261), mismo volumen en el que José Luis Senra apunta ya un sentido resurreccional para esta pieza: SENRA, J. L., “Las grandes instituciones hispanas bajo el reinado de Alfonso VI”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario 2 (2011), pp. 335-366 (pág. 341).

<sup>19</sup> MORALEJO ÁLVAREZ, S., “The Tomb of Alfonso Ansúrez († 1093): its place and the role of Sahagún in the beginnings of spanish romanesque sculpture”, en *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The Reception of the Roman liturgy in León-Castille in 1080*, Nueva York 1985, pp. 63-100.

<sup>20</sup> MIGUÉLEZ CAVERO, A., “La *impaginatio* como punto de partida: la relación entre texto e imagen en la cubierta del sarcófago de Alfonso Pérez procedente de Sahagún”, en *La impaginatio en las inscripciones medievales*, León 2012, pp. 71-97.

<sup>21</sup> HASSIG, D., “He Will Make Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansúrez”, *Gesta*, XXX/2 (1991), pp. 140-153.



Si la cubierta leonesa hace referencia en exclusiva a lo escatológico, tampoco faltan los ejemplos en los que, con un evidente afán narrativo, se recrean de forma amplia un nutrido elenco de los acontecimientos vinculados con el óbito, desde el momento de su fallecimiento, al duelo o el ceremonial de las exequias, como parece que sucede con el frente del sepulcro de Ramón Berenguer III († 1131), en Ripoll. Panelado en seis espacios cuadrangulares y, a pesar del estado de conservación que imposibilita la lectura correcta de las escenas de los dos últimos, en las cuatro primeras se relata de forma progresiva el momento mismo del fallecimiento con el cuerpo del conde aún tendido en su lecho mientras su alma está siendo ya transportada al cielo por dos ángeles (*elevatio animae*), seguido por la ceremonia fúnebre oficiada por dos obispos y un clérigo sosteniendo una cruz ante el ataúd cerrado, una ciudad amurallada protegida por guerreros y, en el cuarto y último legible, el traslado de los restos mortales a lomos de un caballo. Los ritos concluirían con los funerales solemnes y la deposición final del féretro, de acuerdo con antiguas descripciones del siglo XIX, cuando aún se pudieran apreciar los relieves en mejores condiciones<sup>22</sup>.

#### MILES CHRISTI ET FORTITUDO DEI. ICONOGRAFÍA CORTESANA Y CABALLERESCA

Y en esta secuencia en la que hemos transitado desde las imágenes “retratísticas” al ámbito de lo simbólico, el noble aún se hará presente en los monasterios a partir de una tercera categoría: su representación genérica como clase, como estamento, sin remitir a ninguna personalidad o identidad concreta. Tema típico y casi tópico –si se nos permite la expresión– de los estudios sobre románico español, en los que se han analizado ya todas sus particularidades iconográficas (la lucha ecuestre, tanto en su vertiente de guerra santa prestando especial atención al diferente armamento de los combatientes, como en su contexto simbólico-religioso, la idea del caballero victorioso, su relación con la dama bien en escenas de despedida, bien de *adventus*, su enfrentamiento con bestias, la paz y la tregua de Dios o los halconeros). Así, no es nuestra intención reiterar aquí lo ya vertido por todos los que se han ocupado de ello antes, sino seleccionar un contado número de modelos que nos permitan una lectura lineal y progresiva, aditiva en cuanto a su contenido semántico, del papel que pudieron jugar estas imágenes en contextos monásticos<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> BARRAL I ALTET, X., “La sculpture à Ripoll au XII<sup>e</sup> siècle”, *Bulletin Monumental*, 131/II (1973), pp. 311-359 (para estas escenas esp. pp. 332-333), también recogidas, de forma más sintética, por MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “La memoria de la piedra: sepulturas en espacios monásticos hispanos (siglos XI y XII)”, en *Monasterios románicos y producción artística* (J. A. GARCÍA DE CORTÁZAR coord.), Aguilar de Campoo 2003, pp. 131-159 (pág. 146) y por LORÉS OTZET, I., “La decoración escultórica...”, op. cit., pp. 172-173. Sobre la posibilidad de la existencia de una pieza similar con la que formase pareja, desaparecida probablemente hacia 1300 y que hubiera sido depósito de los restos de Ramón Berenguer IV, vid. ESPAÑOL, F., “Panthéons comtaux en Catalogne à l’époque romane. Les inhumations privilégiées du Monastère de Ripoll”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 42 (2011), pp. 103-114.

<sup>23</sup> De la ingente bibliografía generada sobre el tema seleccionamos APRÁIZ Y BUESA, A. de, “La representación del caballero en las iglesias del Camino de Santiago”, *Archivo Español de Arte*, 46 (1941), pp. 384-395; RUIZ

En este sentido, y enlazando con lo expuesto en el apartado anterior, la conciencia de rango y el convencimiento de que su recuerdo sería perpetuado por la memoria de sus gestas bélicas, propició la representación funeraria de alguno de estos personajes a partir de su caracterización como caballeros. Baste recordar uno de los ejemplos más tempranos de este tipo en uno de los nichos del denominado Panteón de Nobles de San Juan de la Peña, en el que el difunto figura a caballo, blandiendo una espada hoy parcialmente perdida y en el que, el deterioro de la piedra, impide discernir si el bulto que aparece bajo las patas del animal sería la imagen de un enemigo abatido. ¿Un caballero victorioso? Entra dentro de lo posible<sup>24</sup> (Fig. 7).

Llegados a este punto es necesario detenerse, un momento al menos, para interrogarnos sobre la conveniencia de este tipo de esquemas en entornos monásticos, teniendo en cuenta la consideración, no siempre positiva, que del mundo de la caballería tuvo la Iglesia medieval. Los *bellatores*, por el desempeño de su actividad prioritaria, fueron reiteradamente condenados eclesiásticamente como encarnación de los vicios de violencia y orgullo, llegando a prohibir la celebración de justas y torneos. Tal vez sea en este contexto admonitorio como mejor debamos entender el capitel de lucha de caballeros que se labró para la sala capitular del monasterio premonstratense de Ribas de Campos. Teniendo en cuenta que la figuración no es dominante entre las cestas conservadas del cenobio, y que la pieza aludida es una de las dos únicas historiadas entre las demás capitulares, no es gratuito contemplar esta posibilidad atendiendo al carácter penitencial de estos espacios claustrales, lugares destinados, entre otras actividades de la vida comunitaria, a la celebración de los ritos de penitencia pública. Advertencia, entonces, para unos cenobitas que debían huir de la tentación y la comisión del pecado<sup>25</sup>.

Pero como recuerda Manuel Núñez parafraseando a san Pablo, los rectores eclesiásticos tuvieron que cambiar su concepción puesto que *la guerra es mala, pero*

---

MALDONADO, M., *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca 1986 (recogiendo todos los títulos previos de la misma autora sobre el particular); FRONTÓN SIMÓN, I. M., “Imágenes de una sociedad de frontera en torno al 1200. Campesinos y caballeros en la capilla de San Galindo (Campisábalos, Guadalajara)”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 6 (1993), pp. 80-91; y los más recientes de GARCÍA FLORES, A., “Fazer batallas a los moros por las vecindades del reyno. Imágenes de enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en la Castilla medieval”, en *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)* (C. de AYALA, P. BURESI y P. JOSSERAND eds.), Madrid 2001, pp. 267-291 y RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, I., “Un tema iconográfico en torno al 1200: la dama y el caballero”, en *Fernando III y su tiempo (1201-1252). VIII Congreso de Estudios Medievales*, León 2003, pp. 435-467. En esta misma línea aún no hemos podido acceder a la reciente publicación de la tesis de MONTEIRA ARIAS, I., *El enemigo marginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Toulouse 2013, que sin duda aportará algo al respecto.

<sup>24</sup> Sobre los aspectos artísticos de este recinto funerario valgan como referencia MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “La memoria de la piedra...”, op. cit., pp. 154-155 y GALTIER MARTÍ, F. et alii, *Monasterio de San Juan de la Peña*, Zaragoza 2007, pp. 67-69, manteniendo la validez sobre la transcripción de las leyendas epigráficas del conjunto el trabajo clásico de DURÁN GUDIOL, A., “Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca”, *Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón VIII*, Zaragoza 1967, pp. 45-154.

<sup>25</sup> Para este capitel, en su contexto, véase LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M. T., *Monasterios medievales premonstratenses. Reinos de Castilla y León*, Valladolid 1997, vol. II, pp. 500-501.



Fig. 7. San Juan de la Peña. Panteón de Nobles. Relieve ecuestre

*conviene dado que es ineludible*<sup>26</sup>. En tiempos convulsos de recuperación de Santos Lugares y en los que los monasterios son amenazados por huestes paganas como sucedió en el caso peninsular, la caballería sufre un progresivo proceso de dignificación que llevará a su conversión en brazo armado de la Iglesia. El caballero, antes vilipendiado, se transforma en el *Miles Dei*, en el defensor de la fe y la doctrina, que es capaz de combatir y vencer al infiel, porque primero ha sido capaz de ennoblecer su conducta, de fortalecer su virtud presentando batalla a las tentaciones para derrotar a las fuerzas del mal (*Fortitudo Dei*). Una transformación que refleja, a la par que el arte, la épica castellana de la época. Por remitir solo a uno de los personajes que ya han aparecido en estas páginas, el conocido como *Poema de Almería* caracteriza al conde Ponce de Cabrera con la sabiduría de Salomón (*cum dat consilium, documenta tenet Salomonis*), la fe y la fortaleza de Jonás (*comprar erat Ionate, preclarus uti Iesu Naue*), cualidades que comparte con su valor en el campo

<sup>26</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., "La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible (Iconografía del cruzado y el milite)", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXII (1995), pp. 71-113.

de batalla al preferir la espada a la fiesta (*pro furcis enses mutat*), para lo cual está en posesión de la fuerza de Sansón y de la espada de Gedeón (*virtus Sansonis erat hit, gladius Gedeon*). Todo un compendio de referentes bíblicos adornando la personalidad del mayordomo real de Alfonso VII<sup>27</sup>.

En el fondo, el argumento era tan antiguo como la epístola paulina a los Efesios, en la que el apóstol dibuja al cristiano como un soldado preparado para el combate, en un texto cuajado de metáforas militares:

“Por lo demás, confortaos en el Señor y en la fuerza de su poder; vestíos de toda la armadura de Dios para que podáis resistir las insidias del diablo, que no es nuestra lucha contra la sangre y la carne, sino contra los principados, contra las potestades, contra los dominadores de este mundo tenebroso, contra los espíritus malos de los aires. Tomad pues la armadura de Dios, para que podáis resistir en el día malo, y, vencido todo, os mantengáis firmes. Estad, pues, alerta, ceñidos vuestros lomos con la verdad, revestida la coraza de la justicia y calzados los pies, prontos para anunciar el evangelio de la paz. Embraced en todo momento el escudo de la fe, con que podáis apagar los encendidos dardos del maligno. Tomad el yelmo de la salvación y la espada del espíritu, que es la palabra de Dios, con toda suerte de oraciones y plegarias, orando en todo tiempo en espíritu y para ello velando con toda perseverancia y súplica por todos los santos...” (Ef. 6, 10-18).

Clave psicomáquica que explica el episodio tallado tanto en la cara externa, como en la interna, del tímpano de la portada del antiguo monasterio cántabro de Santa María de Yermo. En ellas, un *milite* ecuestre, con cota de malla y yelmo, se enfrenta con su espada a una fiera monstruosa que se le opone, sustentado en su empresa por un ángel que se dispone a su espalda. Aparte del diverso estilo de cada uno de los relieves, la única diferencia entre ellos se advierte en el hecho de que, en el exterior, el ser es un dragón de cuerpo escamoso que aún no ha recibido la descarga del arma del caballero; al interior, sin embargo, la fiera es un felino que ya ha sido atravesado por el hierro del militar, que ha desgarrado su vientre del que asoman parte de sus entrañas y cuyo resultado no puede ser otro que la muerte. Enseñanza completa para el que se acercara hasta estos umbrales: es necesario enfrentarse al mal; pero con la actitud apropiada y confiando en la ayuda divina, la victoria está asegurada<sup>28</sup> (Fig. 8).

<sup>27</sup> BARTON, S., “The ‘Discovery of Aristocracy’ in Twelfth-Century Spain: Portraits of the Secular Élite in the Poem of Almería”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 83 (2006), pp. 453-468. Literatura que se tiñe de valores pseudohagiográficos en el *Poema de Benevívere* en cuyos renglones su fundador, Diego Martínez de Villamayor, se dibuja como anciano cortesano, a la par que eterno guerrero de Dios y por ello monje al final de su vida, parangonando su virtuosa existencia a la de su señor, el monarca Alfonso VIII de Castilla, según el estudio de ARIZALETA, A., “La sainteté du prince: à propos du Poème de Benevívere”, *HAL. Sciences de l’Homme et de la Société* (2007) (tomado de <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/11/47/44/PDF/saintete.pdf>, consultado el 11 de noviembre de 2013).

<sup>28</sup> Para el ingreso de Yermo siguen siendo referencia los trabajos de GARCÍA GUINEA, M. A., *El Románico en Santander*, Santander 1979, tomo I, pp. 382-411, o el más reciente “Yermo. Iglesia de Santa María”, en *Enciclopedia*



Fig. 8. Yermo. Tímpano de la portada occidental. Foto: Fundación Santa María la Real

Una vez que caballería y nobleza sienten su actividad sancionada por la Iglesia, se elimina cualquier obstáculo que impida la ostentación del ideal cortesano en entornos sagrados. Capiteles de claustros y portadas empiezan a mostrar episodios de la vida caballeresca con parejas que se abrazan, se besan, se despiden antes de marchar a la batalla y que son recibidos a su regreso, o que hablan de sus actividades privativas en tiempos de paz como la práctica cinegética, en especial el ejercicio de la cetrería, como compendia el acceso principal de San Pedro de Villanueva. Un programa que, al hilo del estudio de Isabel Ruiz de la Peña, aúna el referente al triunfo del caballero cristiano sobre el mal, con los intereses de la Iglesia Gregoriana por controlar a la sociedad aristocrática en alguno de los actos más importantes de su vida, como el matrimonio<sup>29</sup> (Fig. 9).

*del Románico en Cantabria. II. Liébana-Las Cuencas*, Aguilar de Campoo 2007, pp. 853-878. En sus páginas ya interpretó el conjunto iconográfico de la portada en sentido escatológico, como el triunfo de las virtudes, del bien, sobre el pecado y las fuerzas del mal (pág. 862). Sobre la misma, vid. también OLANETA MOLINA, J. A., “La representación de Daniel en el foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico”, *Codex Aquilarensis*, 25 (2009), pp. 7-34.

<sup>29</sup> Para las imágenes de esta puerta, antaño puestas en relación con la historia del rey Favila, seleccionamos FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., “Escenas cinegéticas en el Románico de Villaviciosa”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 105-106 (1982), pp. 167-179; RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, I., “Un tema iconográfico en torno al 1200...”, op. cit., (esp. pp. 444-445), e ID., “Villanueva (Cangas de Onís). Monasterio de San Pedro”, en *Enciclopedia del Románico en Asturias*. Aguilar de Campoo 2006, vol. II, pp. 1057-1070.



Fig. 9. San Pedro de Villanueva. Portada. Capiteles de la jamba izquierda. Foto: Fundación Santa María la Real

Pero también en este punto lo lúdico será sometido al análisis moral. En pocos lugares cristalizan mejor todos estos conceptos como en la portada occidental de Santa María de Piasca. En ella, el halconero del capitel de la jamba izquierda ejercita con la actividad venatoria la virtud que deberá probar en su combate contra el pecado; victoria que hace patente el caballero que, desde la arquivolta, ha atravesado con su lanza la fiera que yace a sus pies; lance en el que ha contado con la ayuda inestimable de San Miguel, presente en el relieve del fuste de una de las columnas de la jamba derecha<sup>30</sup> (Figs. 10 y 11). Contrapunto espiritual para

<sup>30</sup> Para Piasca, como sucedía con Yermo, los estudios más abultados a cargo de GARCÍA GUINEA, M. A., *El Románico...*, op. cit., vol. I, pp. 470-543, e Id., “Monasterio e iglesia de Santa María de Piasca”, en *Enciclopedia del Románico en Cantabria. II. Liébana-Las Cuencas*, Aguilar de Campoo 2007, pp. 556-606, además de BARTAL, R., “The iconographic programs of Santa María in Piasca: an image of the contemporary reality”, *Arte Medieval*, II serie, anno VI, n. 2 (1992), pp. 1-13. Sobre la ayuda prestada por San Miguel a los *milites Christi*, encarnados en el ámbito hispano en los ejércitos cristianos en lucha contra el Islam, su memoria se remonta, al menos, a época de Ramiro I según recoge la *Historia Silense* (HS,§34): CAVERO DOMÍNGUEZ, G., “El discurso de la Crónica Silense: San Isidoro y el Panteón Real”, *e-Spania* (diciembre 2012), nota 7 (en URL: <http://e-spania.revues.org/21612>, consultado el 11 de noviembre de 2013). Agradezco a la Prof. Caverro su información sobre el particular.



Fig. 10. Santa María de Piasca. Portada occidental. Caballero. Foto: Fundación Santa María la Real



Fig. 11. Santa María de Piasca. Portada occidental. San Miguel. Foto: Fundación Santa María la Real

la visión más placentera y vital de las imágenes del ingreso meridional del mismo templo, en las que se celebra el enlace matrimonial de una pareja de nobles<sup>31</sup> o, más allá, la evocación de unas nupcias regias<sup>32</sup>.

Y los ejemplos podrían multiplicarse, pues para un edificio monástico se tallaron las cestas con la escena de la cacería del jabalí y la célebre de la lucha de caballeros de Santa María de Tiermes, pese a que, por su temprana conversión en ermita y por su localización próxima a la línea defensiva del Duero, suelen ser leídos en clave de guerra santa; o el episodio del *adventus* del caballero en Santillana del Mar, uno de los más bellos de la escultura románica peninsular, que no por el hecho de estar en una colegiata pierde su categoría de claustro canonical; incluso el halconero de San Baudelio de Berlanga, hoy expatriado en Estados Unidos, ya apelase su mensaje a los nobles rectores del territorio, ya a los monjes del eremi-

<sup>31</sup> BARTAL, R., "The iconographic programs...", op. cit., esp. pp. 5 y ss. Sobre este mismo ingreso GÓMEZ GÓMEZ, A., "Glosas sobre la iconografía de la portada meridional de Piasca (Cantabria)", *Codex Aquilarensis*, 21 (2005), pp. 132-152.

<sup>32</sup> BARTAL, R., "La representación de un compromiso nupcial regio en una fachada románica hispana", en *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias* (R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS y J. L. SENRA GABRIEL y GALÁN coords.), Santiago de Compostela 2003, pp. 279-294.

torio, podría haber tenido perfectamente cabida en estas páginas. Pero en nada variaría su explicación el significado expuesto en los casos escogidos, por lo que tampoco vamos a prolongar más innecesariamente su extensión.

TRASPASANDO LOS UMBRALES DEL GÓTICO: ICONOGRAFÍA CABALLERESCA, HERÁLDICA Y EXALTACIÓN DEL LINAJE FAMILIAR EN LA CAPILLA DE SAN PEDRO DEL MONASTERIO DE VALBUENA DE DUERO

El 15 de febrero de 1143, la condesa Estefanía Armengol, hija de Armengol V de Urgel aunque educada en la corte castellana de la reina Urraca, funda en la ribera vallisoletana del Duero el monasterio de Santa María de Valbuena, cenobio que no se incorporaría a la disciplina cisterciense hasta *ca.* 1151, año en el que se desliga de la obediencia inicial al obispo de Palencia, recibiendo la llegada de un grupo de monjes procedente de la abadía gascona de Berdoues.

No será hasta el transcurso de la primera mitad de la centuria siguiente cuando se construya, adosado al muro sur de la cabecera y ocultando el testero de la sacristía, un espacio de proyección longitudinal y litúrgicamente orientado. De reducidas dimensiones, queda integrado por nave única dividida en tres tramos cubiertos por bóvedas de crucería cuatripartita, rematando hacia oriente con cabecera poligonal. Su acceso se habilita desde la iglesia a través de estrecho arco apuntado abierto en el lienzo meridional de la capilla extrema del lado de la Epístola, contando en origen también con comunicación directa desde el exterior mediante vano situado en el último tramo del muro sur del propio ámbito. Considerado erróneamente en algún momento como “Sala del Tesoro”, esta *Capilla de San Pedro* se erigió desde un principio con la finalidad de servir de panteón funerario para los miembros de la rama castellana de los Castro, descendientes de la fundadora<sup>33</sup>, uso memorial confirmado tanto por la presencia de seis arcosolios distribuidos a lo largo de sus muros, como por las escenas pictóricas conservadas aún en tres de ellos: el meridional del ábside, el contiguo en el tramo más oriental del muro sur de la nave y su frontero, en el muro norte<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> En una secuencia lineal, que esperamos no sea demasiado confusa, el linaje afectado se sucedería de la siguiente manera: del matrimonio de Estefanía Armengol (la fundadora) con Fernando García de Hita nació Urraca Fernández de Castro quien, de sus relaciones con el rey Alfonso VII, tuvo a su hija Estefanía Alfonso. Esta, a su vez, es madre de Pedro Fernández de Castro (†1214), el primero en expresar por manda testamentaria la voluntad de ser enterrado en Valbuena. Su deseo será satisfecho con la construcción de la capilla en tiempos de sus hijos Alvar Pérez de Castro († 1240) y Elo Pérez de Castro († 1249), ambos enterrados también en el monasterio y con los que se agota esta rama castellana de los Castro.

<sup>34</sup> Sobre el monasterio de Valbuena, junto al estudio clásico de ANTÓN, F., *Monasterios medievales de la provincia de Valladolid*, Valladolid 1942 (2ª ed. corregida y aumentada), pp. 9-68, la mejor referencia, sin duda, es la minuciosa tesis de GARCÍA FLORES, A., *Arquitectura de la Orden del Cister en la provincia de Valladolid (1147-1515)*, Valladolid 2010, pp. 189-299, con apartado específico para la capilla en pp. 230-236, para la que nos atrevemos a citar, además, nuestra ficha “Capilla de San Pedro. Santa María de Valbuena (Valladolid)”, en *Monjes y Monasterios. El Cister en el medievo de Castilla y León* (I. G. BANGO dir.), Valladolid 1998, pág. 333.



Las pinturas, de estilo gótico lineal, salen a la luz durante unas obras de acondicionamiento de la capilla en 1961-62, acometiéndose de inmediato su restauración durante los dos años siguientes. Concluido el proceso, la redacción de la memoria pertinente aportará los primeros datos, así como las primeras interpretaciones sobre su significado, estudios que se han ido perfilando posteriormente gracias a las valiosas investigaciones de García Flores, secundadas por Hernando Garrido, hasta llegar a las conclusiones vertidas por Gutiérrez Baños que será quien, partiendo de los anteriores y gracias a un riguroso análisis de la heráldica, contrastado con datos de archivo sobre las noticias históricas conocidas de cada uno de los personajes implicados, ha terminado por desvelar la clave iconográfica que permite la lectura correcta de las escenas<sup>35</sup>.

Aunque las imágenes de los tres acabarán cobrando un significado unitario, optamos por comenzar por las que decoran el arcosolio del lienzo meridional de la nave por ser las que, en principio, más se ajustan al contenido general de este trabajo. Plasmadas con un evidente sentido narrativo, orientado a transmitir de forma clara todos los detalles fundamentales de la historia, la composición se divide en cuatro registros que se extienden tanto en el intradós del arco, como en el fondo del lucillo, divididos mediante franjas con decoración geométrica. Las distintas escenas muestran la secuencia de la toma de una ciudad musulmana por parte de las tropas castellanas encabezadas por un caballero portando las armas del Señor de Molina. Junto a él, siembran el desconcierto en el ejército árabe un nutrido grupo de caballeros cristianos pertrechados para la batalla, cubiertos por lorigas, almófares, guantes, y armados con espadas, lanzas y escudos sobre los que campean los escudos de algunas de las familias más significativas del momento: Castro, Lara, Girón y el de la Orden de Santiago. Tras las murallas de la ciudad, los ocupantes ven cómo sus defensores son derribados y arrastrados bajo las patas de los caballos de los atacantes, circunstancia de la que es informado el caudillo musulmán, sentando con gesto circunspecto a la puerta de su tienda. Tras la derrota, el tejido de la misma será enarbolado como pendón por uno de los caballeros

<sup>35</sup> Para los datos técnicos y primeras aproximaciones al conjunto: ALONSO, E. *et alii*, "Las pinturas murales del monasterio de Valbuena (Valladolid)", *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, 4 (1965), pp. 13-23. Por su parte, Antonio García Flores se ocupará fundamentalmente del lucillo con escenas bélicas, así como del que refleja la escena de corte, aportando ya relevantes datos documentales, así como una descripción del siglo XVI de las pinturas que permite conocer lo que hoy ha desaparecido (GARCÍA FLORES, A., "Arcosolio 1. Capilla de San Pedro. Monasterio de Valbuena (Valladolid)" y "Arcosolio 2. Capilla de San Pedro. Monasterio de Valbuena (Valladolid)", en *Monjes y Monasterios...*, op. cit., pp. 315-316 e Id., "Fazer batallas a los moros...", op. cit., pp. 287 y ss.). Sus trabajos serán seguidos de cerca por HERNANDO GARRIDO, J. L., "La pintura gótica en la Ribera del Duero: el arte de contar historias", *Biblioteca*, 17 (2002), pp. 145-186, esp. 148-150. Como manifestamos en el texto, es la publicación de la Tesis Doctoral de Fernando Gutiérrez la obra que nos va a servir de referencia fundamental en nuestra exposición: GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. 2 vols., Madrid 2005, vol. I, pp. 184-209 y vol. II, pp. 228-238.

cristianos<sup>36</sup> (Fig. 12). ¿Qué hecho histórico representan? Antonio García Flores, asumiendo que el propietario para el que se preparó el túmulo había sido Alvar Pérez de Castro, apuntó, sin concretar, a alguna de las empresas andaluzas capitaneadas por el Señor de Molina, tras la toma de Córdoba, en la que este noble hubiera podido tomar parte<sup>37</sup>. Más perspicaz en lo que a la identificación de escudos se refiere, Fernando Gutiérrez Baños sí acertó en indicar un acontecimiento señero en el que participaron, junto al hermano de Fernando III, destacados miembros del resto de casas nobiliarias representadas en los blasones de las pinturas: el mayordomo real Rodrigo González Girón, Rodrigo Fernández de Castro (hijo o nieto de doña Elo, sin que haya acuerdo unánime), y su cuñado Nuño González de Lara. El suceso y, por tanto, el argumento recreado en el mural de Valbuena, fue la *Conquista de Arjona*, acontecida en 1244<sup>38</sup>. Aunque al abrirse el sepulcro los huesos correspondían con los de una mujer, seguramente doña Elo Fernández de Castro, el investigador vallisoletano, a partir de las pesquisas anteriores, ha propuesto



Fig. 12. Monasterio de Valbuena. Capilla de San Pedro. Grupo de jinetes con armas de la casa de Lara

<sup>36</sup> Renunciamos de forma voluntaria a descripciones más pormenorizadas, panel por panel, puesto que están de sobra recogidas tanto por García Flores, como por Gutiérrez Baños en las obras mencionadas.

<sup>37</sup> GARCÍA FLORES, A., "Fazer batallas...", op. cit., pp. 289-290.

<sup>38</sup> GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación al estudio...*, op. cit., vol. I, pp. 205-208 y II, 231-232. Con anterioridad a ellos, los primeros que se ocuparon de su estudio tras la restauración, habían propuesto, sin sostén documental, la identidad de Armengol VI.

como destinatario inicial, creemos que con acierto, al protagonista efigiado en la escena, don Rodrigo Fernández de Castro. Coronando sus restos, la gesta mantendría viva su memoria.

Menos profundo que el anterior, por lo que la decoración figurada se limita al fondo, el lucillo contiguo, en el paño meridional del presbiterio, cambia el sentido narrativo por una representación más sencilla, de aparato, interpretada casi como una instantánea, pero cargada de significado. Sobre fondo azul, presenta en el centro una pareja entronizada. A la derecha, el varón, coronado y con cetro, alza la mano diestra en un gesto de salutación hacia la dama que se sienta enfrente. Ella, tocada, responde al gesto de saludo, sosteniendo igualmente lo que parece ser otro cetro. Tras ellos, seis personajes más, sedentes, contemplan interesados la escena, con rostros no faltos de satisfacción (Fig. 13). Apenas unas letras (URR[...] /CO[...], junto a la mujer, [...]OR, próximas al hombre), han permitido a los investigadores desvelar la identidad de la pareja. En esta ocasión ha sido Antonio García Flores quien ha apuntado certeramente hacia Urraca Fernández de Castro (URRACA COMMITISA) y el rey Alfonso VII (ADEFONSUS IMPERATOR), de quien fue amante, como los protagonistas<sup>39</sup>. Completando la lectura, Gutiérrez Baños supone que los acompañantes podrían ser no tanto su séquito, sino sus descendientes, es decir, los Castro allí enterrados, que manifiestan con orgullo su idea de estirpe. Así las cosas, el destinatario más conveniente para el enterramiento dispuesto bajo la imagen era la condesa Estefanía Armengol, fundadora del cenobio y madre de Urraca Fernández, por lo tanto el origen al que se remontaba todo el linaje allí ensalzado<sup>40</sup>.

El último arcosolio, el del muro norte, es el que peor estado de conservación presenta, habiendo perdido gran parte de los pigmentos de la mitad inferior, tanto del fondo, como del intradós. En esta ocasión las imágenes remiten a la Historia Sagrada. Anunciación y Epifanía en el frente, bordeadas por una serie de siete reyes músicos en el intradós. Uno de ellos, David tañendo el arpa, por su disposición junto a un árbol puede entrañar una alusión al Árbol de Jesé y por tanto a la progenie real del Niño. Su destinatario debió ser Pedro Fernández de Castro, biznieto de la fundadora<sup>41</sup>.

Los tres conjuntos murales, a pesar de su diferente contenido expositivo y significado particular, articulan un mensaje unitario dirigido a gloriar la nobleza del linaje de los Castro. Como ha sabido exponer Gutiérrez Baños, el episodio bíblico apela en última instancia a la Encarnación y a la genealogía real de Cristo. Fe y piedad que encuentran su parangón histórico en la escena de aparato en la que Urraca Fernández de Castro y Alfonso VII, rodeados por su prole, manifiestan su orgullo de estirpe, recordando que también es real la sangre de los enterrados en

<sup>39</sup> GARCÍA FLORES, A., "Arcosolio 1...", op. cit., pág. 315.

<sup>40</sup> GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación al estudio...*, op. cit., vol. II, pp. 230-231.

<sup>41</sup> *Ibidem*, vol. II, pp. 234-236.



Fig. 13. Monasterio de Valbuena. Capilla de San Pedro. La condesa Urraca Fernández y Alfonso VII

aquel lugar sagrado. Nobles entonces por cuna, pero también por hechos al poner su vida al servicio de la Corona en su causa contra el Islam (como sucede en el acontecimiento recreado en el último de los lucillos), hazañas que les garantizan el perpetuo recuerdo de su memoria.

De pocas maneras se podían aunar de forma tan efectiva fervor, valor y nobleza, como se hizo, poco antes de mediar el siglo XIII, en la Capilla de San Pedro de Valbuena<sup>42</sup>.

A partir de este momento, la nobleza hispana vivirá un progresivo período de esplendor que se dejará sentir también en el ámbito de las artes, multiplicándose y enriqueciéndose las representaciones de escenas nobiliarias tanto en ámbitos profanos, como religiosos, en las que ya no será necesario dilucidar a quién aluden, porque las identidades de los protagonistas quedarán intencionalmente claras desde el principio<sup>43</sup>. Pero ese es un asunto que se escapa ya de los márgenes de este trabajo.

<sup>42</sup> Gutiérrez Baños considera que la responsable del encargo pictórico debe de ser Doña Elo. Por lo tanto, los trabajos debieron de llevarse a cabo entre 1244, fecha de la toma de Arjona reflejada en uno de los paneles, y 1249, momento del fallecimiento de la condesa: *Ibidem*, vol. II, pág. 237.

<sup>43</sup> A riesgo de parecer simplistas, baste recordar la profusión de escenas cortesanas reproducidas entre las páginas de las *Cantigas* así como del resto de la producción libraria alfonsí, las imágenes caballerescas de la techumbre de la catedral de Teruel, las batallas de los capiteles del claustro de Nieva o los múltiples hechos de armas, perfectamente identificados junto a sus protagonistas, que cubrieron las paredes de estancias representativas, como, por citar tan solo un ejemplo, los ciclos sobre la conquista de Mallorca en el Salón de Recepciones del Palacio Real de Barcelona, o en el Palacio Aguilar de la calle Montcada en la misma Ciudad Condal. Y la nómina podría continuar (Castillo de Alcañiz, Santo Domingo el Real de Segovia, Castillo de Urgellet...). Incluso, al otro lado de la frontera, como manifiestan las decoraciones de la denominada Sala de los Reyes en la Alhambra de Granada. Si numerosos son los ejemplos, igual sucede con la bibliografía que han generado. Por ello, dado que el mundo del gótico no forma parte de este estudio, remitimos únicamente a uno de los últimos títulos recientes sobre el particular a cargo de VALLEJO NARANJO, C., *La caballería en el arte de la Baja Edad Media*, Sevilla 2013.